
Notes pour l'interprétation de l'aube anonyme *En un vergier sotz fuella d'albespi* (PC 461, 113)

Notes for the interpretation of the anonymous "alba" En un vergier sotz fuella d'albespi (PC 461, 113)

Jean-Pierre Chambon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rlr/1828>

DOI : 10.4000/rlr.1828

ISSN : 2391-114X

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2019

Pagination : 167-187

ISSN : 0223-3711

Référence électronique

Jean-Pierre Chambon, « Notes pour l'interprétation de l'aube anonyme *En un vergier sotz fuella d'albespi* (PC 461, 113) », *Revue des langues romanes* [En ligne], Tome CXXIII N°1 | 2019, mis en ligne le 01 juin 2020, consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rlr/1828> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rlr.1828>



La *Revue des langues romanes* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Notes pour l'interprétation de
l'aube anonyme *En un vergier sotz
fuella d'albespi* (PC 461, 113)

Nous remercions Marjolaine Raguin, Jean Durin, Yan Greub et tout particulièrement Gérard Gouiran de leurs observations sur une première version de cet article.

L'analyse à la fois la plus détaillée et la plus pertinente de l'aube anonyme *En un vergier sotz fuella d'albespi* — qui passe pour l'« une des perles de la poésie provençale¹ » ou encore pour un « joyau de la littérature provençale² », — est due à la plume de Gérard Gouiran³ (2016 [2006], 155-163). Dans les notes qui suivent, nous partirons de cette analyse, dont nous partageons l'essentiel, afin de préciser sur certains points l'interprétation sémantique du poème et d'en expliciter le mode de fonctionnement.

1. Jeanroy 1934, 297.

2. Zufferey 2010, 273.

3. Voir aussi Dronke 1996 [1968], 174-175.

1. Texte⁴

Voici d'abord le texte tel que nous l'éditerions, avec un essai de traduction⁵ :

4. Le texte est transmis par le seul chansonnier C, fol. 383v-384r (écrit vers Narbonne au xiv^e siècle). Il figure dans une micro-anthologie d'aubes anonymes sous la rubrique « Albas ses titol » (voir Gambino 2000, 37) ; *titol* s. m. doit avoir ici le sens de « dans un manuscrit littéraire, rubrique attribuant un poème ou des poèmes à un auteur » (sens absent de FEW 13/1, 259-360, *TITULUS* et de la lexicographie de l'ancien occitan). — Tentative de datation d'*En un vergier*, basée sur un argument peu convaincant, dans D'Heur (1972, 91) : « paraît [...] remonter à la fin du xii^e ou au début du xiii^e siècle : on n'imagine pas en effet qu'une pièce aussi libre de ton et de mœurs fût composée après l'installation de l'Inquisition qui suivit dans le midi la croisade albigeoise » ; D'Heur (1972, 81) écrit ailleurs que le texte « peut être linguistiquement daté de la seconde moitié du xii^e siècle ou de la première moitié du xiii^e siècle » (sans démonstration). La « ripresa letterale », mais amplifiée, des vers IV, 2-3 par Johan Esteve dans *L'autrier el gai temps de pascor* (PC 266, 7, vers 70-72), une pastourelle datée de 1275 (Vatteroni 1986, 66), fournit un *terminus post quem non*. Pour des raisons similaires d'intertextualité, un *terminus ante quem non* peut être donné par le début de la période de l'activité poétique de Raimbaut de Vaqueiras (voir ici § 3.3. et 5, *in fine*).

5. Quelques remarques sur les textes de Gouiran (2016, 155-156) et de Chaguinian/Haines (2008, 208-209) : — à l'instar de Bec ou de Lafont, Gouiran 2016 (mais non Gouiran 2008, 26-28) modifie tacitement la graphie du manuscrit pour la rendre, semble-t-il, plus conforme à l'orthographe de l'occitan contemporain mise au point par Loïs Alibèrt. — Refrain : la ponctuation de Gouiran (« Oi Dieus. oi Dieus. ») est étrange (Gérard Gouiran nous indique qu'il s'agit d'une erreur pouvant s'être introduite dans un texte mal scanné). — II, 1 : supprimer la virgule que Chaguinian place après « Dieu » (parataxe : pas de pause). — II, 2 : éditer « lonc » avec le ms. au lieu de corriger en « lonh » avec Chaguinian (et déjà avec Bartsch 1904, 108) ; cf. Appel (1902, 368) et Lv (4, 432), mais aussi Aude, Tarn [lɛ̃nk] “loin”, Lézignan *lenc* (FEW 5, 402a, *LONGE*) ; pour plus de détails sur l'extension exacte de cette aire (extrême sud-ouest de l'Hérault, Aude, est de la Haute-Garonne, ouest du Tarn, sud du Tarn-et-Garonne), voir ALF 780, ALLOc 109 et ALLOr 133 ; pour la réduction, dans les parlers actuels, de la diphtongue *-ue-* issue de [ɔ̃] devant consonne palatale, voir Ronjat (1930-1941, 1, 176). On voit que *lonc* est un diatopisme dont l'aire englobe l'aire de localisation de C (vers Narbonne), sans qu'il soit toutefois permis d'exclure, étant donné que le texte n'est connu que par un seul témoin, que ce régionalisme remonte à l'auteur : la prudence recommande donc de conserver « lonc » (dans le même sens, mais sur un argument différent, voir Zufferey 2010, 271 n. 101). — III, 2 : éditer « els » et non « e-ls », malgré Chaguinian. — IV, 2 : éditer « el » et non « e-l », malgré Chaguinian. — IV, 3 : éditer « caramel » (cf. Bartsch 1904, 109) ; <lh> (<-LL->), qui ne saurait être considéré comme une graphie qui noterait [l], détruit la rime ; il s'agit en outre d'un trait diatopique bien connu comme caractéristique de la variété d'occitan employée par C (Monfrin 1955, 307 ; Zufferey 1987, 148-149). — VI, 3 : éditer « Et » plutôt que

- En un vergier sotz fuella d'albespi
Tenc la dompna son amic costa si
Tro la gaita crida que l'alba vi I, 3
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba, tan tost ve !
- « Plagues a Dieu ja la nueitz non falhis
Ni-l mieus amicx lonc de mi no-s partis
Ni la gayta jorn ni alba no vis ! II, 3
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba, tan tost ve !
- « Bel dous amicx, baizem nos yeu e vos,
Aval els pratz on chanto-ls auzellos :
Tot o fassam en despieg del gilos ! III, 3
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba, tan tost ve !
- « Bels dous amicx, fassam un joc novel
Yns el jardí on chanton li auzel,
Tro la gaita toque son caramel. IV, 3
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba, tan tost ve !
- « Per la doss' aura qu'es venguda de lay,
Del mieu amic belh e cortes e gay,
Del sieu alen ai begut un dous ray. » V, 3
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba, tan tost ve !
- La dompna es agradans e plazens :
Per sa beutat la gardon mantas gens
Et a son cor en amar leyalmens. VI, 3
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba, tan tost ve !
- Leçon rejetée. — IV 3 caramelh (*voir ici n. 6*).

Traduction

- I. En un verger, sous un feuillage d'aubépine, la dame a serré son ami contre elle, jusqu'à ce que le guetteur crie qu'il a vu l'aube. *Oh Dieu, oh Dieu, cette aube, qu'elle vient vite !*
- II. « Plût à Dieu que la nuit n'ait jamais de fin, que mon ami ne se soit pas éloigné de moi, et que le guetteur n'ait vu ni jour ni aube ! *Oh Dieu, oh Dieu, cette aube, qu'elle vient vite !*
- III. « Cher doux ami, échangeons nos baisers, là en bas des prés où chantent les oiselets : faisons-le tout à fait en dépit du jaloux ! *Oh Dieu, oh Dieu, cette aube, qu'elle vient vite !*

« E », malgré Chaguinian. — Sur la valeur ecdotique de l'ouvrage de Chaguinian, cf. Zufferey (2010, 224-225) et Gérard-Zai (2010).

IV. « Cher doux ami, jouons un jeu nouveau à l'intérieur du jardin où chantent les oiseaux, jusqu'à ce que le guetteur joue de son chalumeau ! *Oh Dieu, oh Dieu, cette aube, qu'elle vient vite !* »

V. « Grâce à la douce brise qui est venue de loin, de mon bel ami gai et courtois, je me suis abreuvée d'un doux trait de son souffle. » *Oh Dieu, oh Dieu, cette aube, qu'elle vient vite !*

VI. La dame est courtoise et charmante : pour sa beauté bien des gens la regardent⁶ (*ou* : surveillent ?), mais elle a placé son cœur dans son amour loyalement. *Oh Dieu, oh Dieu, cette aube, qu'elle vient vite !*

2. *Lay* inverseur d'interprétation (V, 1)

Gouiran (2016, 161) a noté à juste titre que la strophe V « marque une importante rupture dans le discours direct de la dame qui prend acte du silence de l'amant et met donc fin à cette sorte de dialogue avec un muet », en même temps qu'une « rupture thématique » par l'introduction du thème du « vent doux qui vient de là-bas ». Puisque l'*aura* est « encargada de unir, al menos en imaginación, lo que la distancia separa : el amigo y la amiga⁷ », « cela a pour conséquence, indique Gouiran (2016, 162), de bouleverser complètement l'interprétation de notre *alba* » : « l'amant est au loin⁸ ». « De fait, écrit encore Gouiran (2016, 162), pour qu'on puisse boire l'haleine de l'amant dans la douce brise qui vient de là-bas, il est indispensable que l'amant soit... "là-bas" » : l'amant « n'est pas ou [...] n'est pas là ».

Le signal du bouleversement de l'interprétation tient dans un seul mot : l'adverbe *lay* « dans un lieu qui n'est pas celui où l'on est, là, là-bas » (V, 1). *Lay* apparaît ainsi comme un interprétant dont la fonction est précisément d'inverser la lecture du poème. Le texte ne fait pas qu'admettre ou suggérer ce changement d'interprétation, il l'impose. Il laisse d'abord l'auditeur/lecteur se fourvoyer, puis il lui donne instruction de se reprendre en reprenant sa lecture. Bref, le texte « est construit de manière à contrôler son propre décodage » (Riffaterre 1979, 11).

L'aspérité que constitue l'emploi de *lay* a été éprouvée par de précédentes lectures, mais résolue différemment. Jeanroy

6. Voir Gouiran (2016, 162-163).

7. Lorenzo Gradín (1990, 223) citée par Gouiran.

8. Cf. Dronke (1978, 175) : « suddenly we realise that the lady is alone ».

(1934, 2, 297) introduisait une didascalie avant la strophe V : « [L'amant s'éloigne] », tandis que Jeanroy/Boelcke (1974, 385) ajoutaient cette note à la fin de leur traduction de la strophe IV : « les amants se sont séparés ». Nelli/Lavaud (1966, 32) introduisaient un astérisque entre IV et V et une note au début de V : « Str. V-VI : après la séparation ». D'Heur (1972, 82) postulait, lui aussi, « le départ de l'ami » : d'après ce critique, *lay* désigne « un quelconque endroit où l'ami s'est rendu, laissant sa maîtresse, après que le cri du guetteur a retenti pour saluer l'aube » (D'Heur 1972, 81 n. 36). Zufferey (2010, 271-273) postule identiquement la séparation des amants, en distinguant, de manière originale, l'« ordre linéaire de la chanson » et l'ordre de succession des événements dans le narré (les amants seraient réunis en III-IV, séparés en I-II et V-VI)⁹. En dernier lieu, Rieger (2016 [2014], 228 et 327) indique que la strophe V « fait apparaître la séparation des amants comme ayant déjà eu lieu ».

Une telle interprétation fait confiance au scénario-type de l'aube (séparation des amants à l'aube) pour coucher *En un vergier* au lit de Procuste du genre. Au prix de ce placage du texte sur son genre, le poème est sommé de rentrer dans le rang. Ce remède de cheval est une manifestation typique de la « résistance naturelle du lecteur au texte » (Riffaterre 1979, 8). Une manifestation encore plus radicale de cette résistance consiste à amputer le texte en supposant que la strophe V est interpolée (D'Heur 1972, 81-82 et n. 36) — et pourquoi pas aussi la strophe VI¹⁰. Chaguinian (2008, 206-208) a opposé une juste fin de non-recevoir à ces propositions chirurgicales qui non seulement mutilent le sens du texte, mais encore en détruisent l'architecture (cf. ci-dessous § 8).

3. *En un vergier* en lecture rétroactive

Si, comme il ressort de l'analyse de Gouiran suivie par nous, *lay* est un interprétant qui inverse la lecture, les quatre premières strophes doivent être lues en rétroaction ; l'interprétation des strophes V et VI se trouve aussi partiellement transformée.

9. Si l'on note les strophes par des majuscules et les événements successifs par des chiffres arabes, on aurait dans cette interprétation (sauf erreur de notre part) : A5 B3 C1 D2 E4 F6. Nous n'adoptons pas cette interprétation, en particulier en ce qu'elle néglige la valeur d'inverseur de *lay* repérée par Gouiran. Zufferey (2010) ne mentionne pas l'intervention de Gouiran (2016 [2006]).

10. Voir Stengel 1885, 409 n. 2 ; D'Heur 1972, 82 n. 37 ; Bec 1977-1978, 1, 94 n. 15.

3.1. Une aube inversée

3.1.1. L'interprétation de Gouiran (2016, 162) récupère en lecture rétroactive certains indices déjà rencontrés en lecture linéaire (ou heuristique) et leur donne leur pleine valeur :

rien d'étonnant que la dame porte la parole dans le poème et l'emplisse tout entier de sa personnalité dès lors que l'amant est au loin. [...] plus d'amant à qui demander par des apostrophes redoublées de renouveler des étreintes et des baisers dont on pensait qu'il venait juste de les prodiguer, plus d'amant dont on renonce avec tant de difficulté à se séparer : cet amant, d'autant plus *bel e cortes e gai* qu'il n'est pas ou qu'il n'est pas là, on ne sait... [...] Pas étonnant que l'*amic* de la dame ait gardé ce silence glacé, qu'il ait été le seul point d'immobilité au milieu de l'instabilité de l'aube, cet ectoplasme plus spectral que le fantôme de *Flamenca* [...].

Gouiran (2016, 158) avait finement noté, en outre, qu'à la strophe II, « il s'agit d'une prière qui ne se présente pas comme une demande portant sur l'avenir, mais comme un regret sans illusion, sans attente réelle ».

En somme, dès avant que son interprétation ne s'inverse sur *lay*, l'auditeur/lecteur aurait été en mesure de se rendre compte de l'absence de l'amant et de la solitude de la dame. Mais, à défaut d'un signal irrécusable, car dûment codé en langue (le sens de *lay*), il ne s'était pas risqué à une telle interprétation. Le texte s'est joué de lui en organisant, au moment voulu par l'auteur, le dévoilement de son sens.

3.1.2. Absence de l'amant et solitude de la dame remettent évidemment en cause le contrat de lecture initial fondé sur l'horizon d'attente de l'auditeur/lecteur. L'inverseur *lay* amène à reconsidérer les données élémentaires sur lesquelles se fondait la première lecture.

En première lecture, *En un vergier* avait arboré les traits définitoires du genre : « Tous les éléments qu'on attend traditionnellement d'une *alba* sont présents [...]. Mieux encore, tous les personnages qui peuvent figurer dans une *alba* sont ici réunis » (Gouiran 2016, 156). L'anonyme s'est appliqué à donner, en acte de langage poétique, une sorte de concentré du genre, avant d'en imposer une redéfinition personnelle. Il a même produit la meilleure actualisation du modèle, une « sorte

d'*alba* exemplaire » (Gouiran 2016, 156), qui sature l'horizon d'attente de l'auditeur/lecteur, et qui, à ce titre, n'a pas manqué d'être accueillie dans toutes les anthologies. Satisfaire ainsi aux exigences du modèle idéal-typique partagé est, cela va de soi, un procédé d'auteur indispensable à la mise en relief du coup de théâtre réinterprétatif du vers V, 1. Il paraît dès lors peu approprié de poser avec Gouiran (2016, 155), avant même que l'interprétation du poème ne soit entamée, que « la question du genre préoccupe peu les troubadours » : ce n'est certainement pas le cas de l'auteur de *En un vergier*.

Quant à la lecture rétroactive, elle fait apparaître en premier lieu l'absence d'un ingrédient essentiel de l'aube. Il n'est en effet plus question dans cette pièce, si ce n'est en trompe-l'œil, de la situation de base du genre : « la séparation, motivée par la crainte d'être découvert, d'un couple d'amoureux à l'aube » (Chaguinian 2008, 23). « L'aube n'a pas surpris deux amants, mais seulement réveillé une dame solitaire¹¹ ».

3.1.3. La situation de séparation dans laquelle se trouvent les amants est première, antérieure à la nuit, antérieure au texte : elle est LE présupposé du poème, sa donnée sémantique première, la base sur laquelle il se construit. La spécificité de *En un vergier* tient au fait qu'il remplace la réunion (passagère) des amants avant leur séparation (momentanée) à l'aube, par un état de séparation passée et sans retrouvailles : une situation qui pourrait bien n'être pas seulement conjoncturelle, mais ontologique.

En un vergier refuse par là d'être ce que, dans le système des genres, une aube est censée être, par opposition à la chanson : la mise en scène de « la réalisation du *joï* absolu », c'est-à-dire de « l'amour réciproque, satisfait » (Rieger 2016, 326), bien que menacé. Si donc l'aube « prend le contre-pied d'un thème fondamental de la *fin'amors* tel qu'il est exprimé dans la *canço* » (« un amoureux chantant un amour inassouvi ») en « montr[ant] un amant parvenu à ses fins » (Chaguinian 2007, 146 = 2008, 45), *En un vergier* prend à son tour, et à un double titre, le contre-pied de l'aube prototypique en montrant une amoureuse¹² chantant un amour inassouvi. On a affaire à une aube inversée.

11. Nous devons cette formule à Giulia Maiorana.

12. On sait que « ce n'est que dans l'anonyme *En un vergier* que l'unique voix de l'effusion lyrique est celle de la femme, alors que dans les autres compositions

Reste en suspens le degré d'absence ou de consistance de l'*amic*, qualifié à juste titre d'ectoplasme par Gouiran (2016, 162). Penser que l'amant « n'est pas là », mais au loin, et non point qu'il « n'est pas », pourrait être un ultime fait de résistance au texte, une tentative pour s'accrocher à une dernière illusion née de la convention générique : il y a un amant. En tout cas, *En un vergier* n'est pas un poème de la séparation, mais, plus ou moins radicalement, un poème de l'absence.

3.2. Une aube onirique

Gouiran (2016, 162) indique, mais sans y insister, que l'amant de *En un vergier* est celui d'« un rêve trop tôt dissipé ». Au point où l'interprétation bascule, *lay* frappe d'irréalité le contenu des strophes I-IV. S'agissant du récit d'une nuit et d'une aube, l'auditeur/lecteur doit donc inférer qu'il a lu une imagination nocturne : un rêve. Ce sont les univers de référence du poème qui commutent sur *lay* : les strophes I-IV sont alors à redéfinir comme appartenant au monde du rêve¹³, *lay* étant le signal démarcatif qui marque la fin de la séquence onirique. Ce déplacement d'une grande partie de l'aube sur la scène du rêve — la signifiante toute neuve que produit l'inversion de la lecture — est un trait tout à fait spécifique de la pièce.

3.3. L'intertexte de la strophe V

L'interprétation selon laquelle nul amant n'a passé la nuit auprès de la dame est confortée par l'intertexte de la strophe V. Celui-ci paraît double : au rapport, bien établi¹⁴, avec la deuxième strophe du poème de Raimbaut de Vaqueiras (...1180-1205...), *Altas undas que venez suz la mar* (attribution discutée) :

Oy, aura dulza qui venez dever lai,
Un mun amic dorm e sejoyn' e jai,
Del dolz aleyn un beure m'aporta-y,

elle est soit absente [...], soit concurrencée par d'autres voix » (Chaguinian 2007, 146 = 2008, 45).

13. Pour Dronke (1996, 175), les strophes I-IV sont situées, au contraire, dans le souvenir : « It is a *memory* of that orchard [*celui de la strophe I*] which has stirred her with such physical force that it seemed she was drinking in her lover's presence with the wind. »

14. Ce rapport a été bien repéré : voir D'Heur 1972, 76, 81-82 ; Gouiran 2016, 161-162 ; Chaguinian 2008, 207.

La bocha obre per gran desir qu'en ai,
(PC 392, 5a, vers 7-10)

on peut ajouter le rapport plus lâche qui s'établit avec le début d'une chanson célèbre de Peire Vidal (...1183-1206...) :

Ab l'alén tir vas me l'aire
Qu'eu sen venir de Proensa :
Tot quan es de lai m'agensa.
(PC 364, 1, vers 1-3)¹⁵

Dans le premier poème, *l'amic*, dans le second, la dame se trouvent dans un autre pays que leurs partenaires. À moins de se résoudre à dénier à la relation intertextuelle toute pertinence sémantique comme toute fonction littéraire, il convient de relever que l'auteur anonyme rencontre (sans aucun doute) le poème attribué à Raimbaut de Vaqueiras et (probablement) Peire Vidal en un lieu stratégique de son aube : celui où s'inverse l'interprétation. Cette observation permet d'orienter la relation : c'est l'Anonyme qui emprunte, parce que l'emprunt, bien marqué et facilement repérable, apporte chez lui (et chez lui seulement) une contribution notable à la construction du sens, en confortant auprès de l'auditeur/lecteur l'idée d'« une séparation radicale des amants¹⁶ ».

On soulignera que la référence à la pièce attribuée à Raimbaut de Vaqueiras est très fortement soulignée tout au long de l'aube anonyme par l'emploi bissé de *Oy Dieus* au refrain. Chez Raimbaut de Vaqueiras, la même formule exclamative revient en effet à l'avant-dernier vers (*Et oy Deu, d'amor*) des trois strophes, et *oi/oy* est également employé seul en position saillante (à l'*incipit* des deux premières strophes) : l'Anonyme fait ainsi entrer les deux pièces entièrement en résonance. Le signal était sans doute très facilement perceptible par les auditeurs/lecteurs

15. Cf. D'Heur 1972, 84.

16. D'Heur (1972, 81-82, 91), sur d'autres arguments (en partie douteux), et plus nettement Chaguinian (2008, 207), qui suit D'Heur, inclinent, eux aussi, dans le sens d'une influence directe de *Altas undas* (que D'Heur refuse d'attribuer à Raimbaut de Vaqueiras) sur *En un vergier*. — On remarquera en outre, au plan stylistique, que, si la strophe V de l'aube anonyme tire du poème attribué à Raimbaut de Vaqueiras (et, secondairement, de Peire Vidal) la plus grande partie de son matériau linguistique et de ses idées, elle retravaille ces éléments, les réarrange et les concentre de manière à composer une image beaucoup plus présente et intense du baiser *de loin*, en écho à III, 1.

compétents (les *entendens*) : dans le corpus lyrique, la COM2 n'enregistre par ailleurs la même formule que chez Aimeric de Peguilhan (deux occurrences dans une même pièce).

3.4. Bilan provisoire

D'aube pour anthologistes — ou plutôt d'aube entendant se faire passer pour telle —, *En un vergier* se transforme lui-même en une aube atypique et unique. Le texte se montre en cela docilement riffaterrien : il « fonctionne comme le programme d'un ordinateur pour nous faire faire l'expérience de l'unique ». Autrement dit : « le texte est toujours unique en son genre » (Riffaterre 1979, 8). *Quod erat demonstrandum*.

4. La temporalité onirique (I-IV)

Si les quatre premières strophes de *En un vergier* doivent désormais apparaître, en lecture rétroactive, comme relevant du monde onirique, il n'en demeure pas moins qu'on a affaire à une « mise en situation narrative » (Gouiran 2016, 157), à un « récit » (D'Heur 1972, 82)¹⁷. L'une des originalités du poème réside dans le fait que l'auteur a confié au rôle du guetteur les indications qui permettent d'organiser l'ordre temporel du narré.

4.1. Les deux appels du guetteur

Au vers I, 3 (*Tro la gayta crida que l'alba vi*), le guetteur crie (*crida*) qu'il a vu (*vi*) l'aube (Gouiran 2016, 158). L'« étrange indicatif » *crida* (Gouiran 2016, 161) est un présent historique¹⁸ qui tire sa valeur du contexte, par opposition aux prétérits *tenc* (I, 2) et *vi* (I, 3). Il place l'auditeur / lecteur aux côtés du narrateur *in medias res*,

17. Cf. Rieger (2016, 327) : « un monologue de femme dans un cadre narratif ».

18. Malgré Gouiran (2016, 158) et surtout Zufferey (2010, 273 n. 106), il nous semble assez difficile d'admettre que *crida* soit, dans *En un vergier*, un parfait en -á. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner les vues exprimées au sujet de ce parfait par Zufferey (1994, 57-65 ; 2005, 387-390), mais on peut observer que les formes en -á citées par l'auteur sont limitées pour l'essentiel au gascon (qui peut être considéré comme une langue romane autonome distincte de l'occitan et dotée d'une morphologie verbale originale) et à quelques gasconismes, à l'épique, aux *vidas* et *razos*, si bien que les influences respectives du français et du vénitien (Boutière 1964) demeurent des facteurs explicatifs le plus souvent suffisants ; certains autres exemples peuvent être interprétés (y compris en alternance avec des parfaits) comme des présents historiques. En tout état de cause, l'analyse de *crida* comme un parfait en -á ne modifierait pas fondamentalement notre interprétation du texte.

à l'instant du passé où le guetteur fait entendre son cri (Jensen 1994, § 544), et crée par sa soudaineté un effet de perturbation intempestive du rêve par le réel¹⁹. À partir de ce premier point de repère dans la diégèse en voie d'élaboration, les deux premiers vers — qui dénotent la nuit écoulée — sont rejetés dans un passé accompli sans lien avec le présent²⁰.

Le parallélisme constructionnel manifeste des vers I, 3 et IV, 3 (*Tro la gaita toque son caramel*) oblige, d'autre part, l'auditeur/lecteur à mettre ces deux vers en rapport, et l'invite à tenir compte de ce en quoi ils diffèrent et contrastent. Or, le vers IV, 3, dénote avec une grande netteté une seconde action du guetteur : annoncer l'aube non pas par un cri, mais en jouant d'un instrument. Cette seconde action n'a pas encore été accomplie en IV, 3 ; employé en corrélation avec le subjonctif d'exhortation *fassam* de la proposition principale (IV, 1), le subjonctif présent *toque* situe en effet le procès dans un futur virtuel²¹, comme l'a bien vu Zufferey (2010, 273) : « le subjonctif exprime un procès non encore actualisé ».

Pour annoncer l'aube, le guetteur effectue donc deux actions distinctes et qui ne peuvent être simultanées (crier et jouer d'un instrument à vent). Gouiran (2016, 160-161) n'a pas manqué de soulever la question : « Y aurait-il deux temps dans l'annonce de l'aube par le guetteur, avec un intervalle entre celui où il crie qu'il voit blanchir l'orient (v. 3) et celui où il jouerait de cet étrange *caramelh* [...] ? » Bien que le commentateur ait renoncé à s'engager sur cette piste, il faut répondre oui.

4.2. Un rêve de réveil

L'intervalle temporel entre les deux actions du guetteur est si indéniablement inscrit dans la lettre du texte qu'il ne saurait

19. Gouiran (2016, 158) écrit, d'une manière qui nous semble peu heureuse, à propos de l'indicatif *crida* : « nous ne sommes plus dans le rêve ». En lecture rétroactive, la première strophe est évidemment incluse dans le rêve.

20. Jensen 1994, § 548. — Gouiran (2016, 157) pense que le temps de *tenc* « marque un aspect ponctuel, en relation avec la rupture introduite par le cri du guetteur », mais il traduit par un imparfait de l'indicatif (2016, 155 : “tenait”), tout comme Chaguinian (2008, 209 : “avait [...] à ses côtés”). Ils sont critiqués à juste titre par Zufferey 2010, 272.

21. Cf. Jensen 1994, § 608. La conjonction *tro* peut se construire ou avec l'indicatif ou avec le subjonctif (Lv 8, 477).

être question de le négliger. La décomposition en deux temps de l'annonce de l'aube est une trouvaille technique qui permet à l'auteur de faire naître, entre les deux appels du guetteur (celui qui advient en I, 3 et celui encore à venir en IV, 3), l'espace temporel central du texte, dans lequel les strophes II, III et IV viennent se déployer. À l'intérieur de la séquence onirique du poème (I-IV), ces trois strophes forment une sous-séquence qui consigne un rêve fait peu avant le réveil. Après la première phase (révolue) du rêve (I, 1-2), le cri du guetteur (I, 3) déclenche une seconde et ultime phase, très brève, à laquelle la sonnerie (non encore advenue au vers IV, 3) mettra fin.

Le laps de temps entre les deux appels du guetteur est nécessairement des plus bref. En fiction de réel (lecture linéaire), il ne saurait être question que cet intervalle puisse accueillir la plainte de la dame (II), son déplacement du verger vers les prés (III), puis des prés vers le jardin (IV), sans parler des actions libertines qui sont censées se dérouler dans ces deux nouveaux lieux. C'est que ce très bref intervalle ne relève pas d'une temporalité qui aurait à être crédible, mais d'une temporalité contractée caractéristique du rêve²² : on avait déjà là, en lecture linéaire, un signal d'irréalité. Dans la temporalité onirique conquise en rétroaction, les paroles, les changements de décor et les actions sont pour ainsi dire instantanés.

Notre interprétation s'écarte ici de celle de Gouiran (2016, 157), selon qui l'auteur pourrait « présenter la pensée [de la dame] en remontant dans le temps d'avant le cri [I, 3] ». Selon nous, le vers I, 3 projette au contraire le poème dans le temps du rêve de réveil. L'art de l'auteur a consisté, nous semble-t-il, à créer, en décomposant en deux temps l'intervention du guetteur, une dilatation onirique du moment de l'aube. À cette dilatation extraordinaire répond une très forte accélération du tempo (un très bref moment donne lieu à trois strophes riches d'événements).

22. Les deux rêves de la dame sont des rêves d'adulte de « type infantile », qui « représente[nt] sans déguisement un désir non refoulé » (Freud 1925, 34, 92). Le neurologue viennois indique que de tels rêves « sont presque toujours très brefs » et « se produisent souvent un peu avant le réveil » (Freud 1925, 34).

5. Répétition ou progression (I, III, IV)

Le mouvement qui caractérise les strophes centrales du poème (III, IV) est proche, on l'a vu, de l'agitation (deux apostrophes pressantes à l'*amic*, deux changements de lieux²³). Gouiran (2016, 159) parle, à leur sujet, de « hâte ». Cette ardente animation oppose la seconde phase du rêve à la première, dont émanait au contraire une impression de calme statique (I, 1-2). Comme l'écrit Gouiran (2016, 160), la première strophe est celle du « repos nocturne ». La dame rêve qu'elle reste étendue toute la nuit en serrant (*tenc*)²⁴ son amant contre elle (*costa si*), sans rien qui la sépare de lui (I, 2). Tout indique que la posture est chaste. Au contraire, en III et IV, c'est-à-dire dans les derniers instants du sommeil, l'action onirique se précipite, la dormeuse ayant déjà la préconscience que son rêve est sur le point de s'achever (plainte en II, 1 exprimée à l'imparfait du subjonctif ; voir Zufferey 2010, 272). La hâte qui s'empare d'elle (descendons dans les prés, échangeons des baisers, allons au jardin, faisons un *joc novel*) exprime l'exacerbation de son désir, à la satisfaction duquel le rêve, en saine doctrine, doit maintenant conduire. C'est, bien entendu, le rêve qui autorise tant d'égarément libertin de la part d'une dame.

Selon Gouiran (2016, 159), les strophes III et IV contiendraient, toutes les deux, une invitation « à répéter l'acte amoureux », « l'acte charnel » (lequel aurait donc été déjà consommé à la strophe I, puisqu'il y aurait invitation à la répétition dès la strophe III ?). D'Heur (1972, 80 ; cf. aussi 91) avançait la même interprétation : la dame « invite [...] son ami à faire l'amour (couplets III et IV) ».

La gradation du désir est cependant sensible non seulement de la strophe I à la strophe III (*baizem nos*), où *baizar* n'a que le sens de "donner un baiser"²⁵, mais aussi de la strophe III à la strophe IV. La manière codée dont la seconde proposition est formulée en

23. Ce mouvement est inspiré, selon Dronke (1996, 175), du *Cantique des cantiques* (7, 11-12).

24. Pour *tener* "tenir (dans ses bras), serrer", voir Cropp 1975, 369, 371, 371 n. 53 (aussi dans l'aube de Guiraut de Borneil, *Reis glorios*, PC 242, 64 ; Chaguinian 2008, 151, VII, 4).

25. Cropp 1975, 369-372. Pour l'emploi réfléchi (sens réciproque), qui semble très rare, voir le FEW (Nissille 2006, 3), avec deux exemples seulement, dont celui de notre aube (pour lequel la date « 12^e s. » est probablement à retoucher) et un autre beaucoup plus tardif (xv^e siècle).

IV, 1, sur un mode légèrement euphémique (*fassam un joc novel*), laisse entendre que la dame souhaite franchir un nouveau pas, qu'elle est prête, est-on en droit de supposer, à accorder la faveur ultime à son *amic*. L'interprétation est orientée dans ce sens par le fait que ce qui est évoqué au vers IV, 1, a déjà été dit au vers III, 3 : *Tot o fassam en despieg del gilos !* Ce vers peut en effet se lire comme contenant la locution verbale *o (lo) faire* « coïre, (ici) faire la chose²⁶ », *tot* renforçant l'idée de complétude de l'acte. Le sens érotique de la locution vient, à tout le moins, se surimprimer au banal « faisons tout cela » des traducteurs. La progression rapide du désir est ainsi marquée entre les vers 1 et 3 de la strophe III ; le vers 1 de la strophe suivante pourrait n'être que l'explicitation d'un sens déjà produit ou fortement suggéré par le texte en III, 3.

On peut remarquer par ailleurs que le syntagme *joc novel*, dont la COM2 ne fournit que trois autres occurrences (au sens érotique), se rencontre aussi dans *Gaita be* (PC 392, 16a), l'aube de Raimbaut de Vaqueiras (...1180-1205...) : *Joc novel / Mi tol l'alba* (Chaguinian 2008, 157, I, 9)²⁷. Il est probable que l'anonyme entend prendre ici le parti opposé de celui de Raimbaut : placée dans la bouche de la dame, la proposition dynamique de pratiquer un *joc novel* vient surenchérir sur le regret beaucoup plus convenu qu'exprime dans *Gaita be* un *je* masculin. L'anonyme souligne par l'intertexte l'originalité de sa pièce.

6. Un effet du rêve : un guetteur changé en pâtre (IV)

Gouiran (2016, 161) a opportunément relevé le caractère étrange de l'instrument pratiqué par le guetteur lors de la troisième et dernière apparition de ce personnage (IV, 3) : un *caramel*, c'est-à-dire un chalumeau, une flûte champêtre, une simple tige de roseau percée de trous. Le commentateur se rassure vite cependant, en affirmant « qu'on accompagnait bien les armées au fifre ». Sans doute, mais le fifre, instrument militaire, n'est

26. Rn 3, 261 ; Lv 3, 380-381 ; Porteau 1943, 95 ; à ajouter à FEW 3, 346b, *facere*, à côté d'afr. mfr. LE FAIRE. — Presque toujours suivi d'un complément datif désignant une femme (le sujet désignant un homme). On comprend l'effacement de ce complément dans la bouche de la dame et dans un contexte insistant sur la réciprocité des conduites érotiques (cf. III, 1).

27. Une autre occurrence est un emprunt à *En un vergier* par Johan Esteve (voir ci-dessus n. 5). La troisième occurrence (*juoc novel d'amor*) se trouve dans une pastourelle (PC 461, 145, vers 49).

justement pas le chalumeau, attribut des bergers dans toute la tradition littéraire.

Avec Gouiran, on ne peut qu'être sensible à l'incompatibilité qu'il y a entre le personnage du guetteur — un soldat (en armes²⁸) — et l'instrument que celui-ci est supposé se proposer de jouer. Il convient de se soumettre au texte en admettant que cette rencontre crée un effet de surprise cocasse. Le caractère ouvertement irréaliste de ce détail incongru est une aspérité du texte qui pousse l'auditeur/lecteur à réinterpréter un élément qui aurait déjà pu, en lecture linéaire, éveiller sa vigilance. L'instrument du guetteur ne trouve en effet son explication que dans le contexte onirique des strophes I-IV. Pressentant qu'elle est sur le point de s'éveiller, la rêveuse refuse d'avance d'entendre une réalité désagréable (la sonnerie martiale du guetteur) ; elle repousse cette réalité du futur imminent en l'incorporant, selon un mécanisme dont chacun a pu faire l'expérience, à son rêve²⁹ : elle transforme le guetteur en un berger joueur de chalumeau, c'est-à-dire en un adjuvant³⁰.

Le rêve annexe ainsi la *gaita* à l'isotopie bucolique du *locus amœnus* onirique que le poème développe depuis le premier vers³¹.

7. La fin du rêve (V)

D'Heur (1972, 80) a indiqué que « le respect de la cohésion interne [...] se heurte [...], du couplet IV au couplet V, à une ellipse, à un raccourci de style si abrupt qu'il fait hésiter³² » ; il

28. L'aube de Raimon de las Salas (*Dieus aydatz*, PC 409, 2) emploie le substantif *armat* "homme en armes" pour désigner le guetteur (Chaguinian 2008, 182, III, 6). Attestation à ajouter au FEW 25, 247b, ARMARE.

29. Cf. Freud (1925, 106-108) à propos des rêves qui « se manifestent immédiatement avant le réveil ».

30. Dans l'aube de Guiraut de Borneil (*Reis glorios*, PC 242, 64), le guetteur complice appelle l'amant *en chantant* à l'instar des oiseaux (Chaguinian 2008, 150, III, 1-2).

31. Cela pourrait conduire à nuancer l'affirmation de Gouiran (2016, 160) selon laquelle « il va de soi que le guetteur de cette *alba* [...] n'est pas l'ami du couple ». À nuancer aussi l'idée selon laquelle, dans *En un vergier*, « le guetteur, qui ne s'intéresse pas au destin des amants, est seulement mentionné » (Rieger 2016 [2014], 321 n. 23) : l'activité onirique transforme, en fin de compte, le guetteur en complice.

32. Le raccourci est d'autant plus abrupt que, selon D'Heur (1972, 80), « au couplet V, la dame [...] annonce à mots couverts que l'acte d'amour est consommé », ce couplet exprimant le « souvenir ravivé de l'union amoureuse » (D'Heur 1972, 81 n. 36). Rien dans le texte ne semble appeler une telle interprétation.

a souligné « le caractère heurté de l'enchaînement syntaxique et logique des v. 17-18 [= V, 1-2] » (D'Heur 1972, 81 ; aussi 82)³³. Le fait est indéniable, mais — sans parler de la tendance bien connue à l'autonomie de la strophe dans la lyrique d'oc médiévale — le critique semble ici sous-estimer le poète. L'absence de liaison entre IV et V est un procédé de style : le « caractère heurté de l'enchaînement » est expressif : il fait comprendre que la dormeuse a été brutalement tirée de son sommeil.

De son côté, Rieger (2016, 228 ; cf. aussi 327) a judicieusement observé que « la cinquième strophe dépasse [...] le moment de l'aube annoncé par la *gaita* (strophes I-IV) ». La sonnerie attendue du guetteur (IV, 3) a en effet été ellipsée. L'auditeur/lecteur doit l'inférer du texte en remontant à la cause à partir des effets que celle-ci elle a produits (strophe V) : le guetteur ayant sonné l'aube, la dame s'est éveillée et a repris pied dans la réalité ; il est probable qu'elle s'est levée et qu'elle est allée à la fenêtre de sa chambre — chambre qu'elle n'aura point quittée de la nuit —, où elle nous est présentée aspirant à longs traits la brise matinale. Une rêverie éveillée prolonge le rêve nocturne.

Enfin, le substantif masculin *ray* (V, 3) a généralement été traduit en français par « rayon³⁴ ». Le mot étant complément d'objet direct de *ai begut*, la cohérence de l'image conduit à faire appel, dans un contexte métaphorique, au sens d'« écoulement plus ou moins rapide d'un liquide, *ici* filet³⁵ ». Martín de Riquer (1975, 3, 1696) et De Conca (2003) ont bien compris (respectivement) “chorro” et “sorso”.

Conclusion

En définitive, bien que nous ne partagions pas sa lecture synthétique du poème, nous nous accordons entièrement avec Zufferey (2010, 273) lorsqu'il écrit : « nous nous trouvons à mille lieux du “raccourci de style abrupt” perçu par Jean-Marie D'Heur ou des “influences populaires” soupçonnées par Pierre Bec ».

33. Cf. encore D'Heur (1972, 80-81) : « ce n'est pas sans raison que la plupart des éditeurs séparent l'un de l'autre ces deux couplets [IV et V] à l'aide de trois astérisques ».

34. Jeanroy 1934, 2, 297 ; Nelli/Lavaud 1966, 33 ; Jeanroy/Boelcke 1974, 386 ; Bec 1979, 59 ; Gouiran 2016, 156 ; Chaguinian 2008, 210.

35. Rn 5, 32 ; Lv 7, 6-7 ; cf. FEW 10, 22b, RADIUS (et 23a pour le verbe correspondant).

Dans le cadre d'une architecture concentrique très ferme (${}_1[I]{}_2[III][III\ IV]{}_3[V]{}_2[VI]{}_1$)³⁶, l'élaboration du texte se fonde sur un principe unifiant d'inversion (aube inversée gouvernant l'inversion de sa lecture, inversion des univers de référence, inversion du sexe de l'actant principal), et témoigne dans tous les détails d'un extrême raffinement d'écriture³⁷. Plus que dans sa matière, le vrai sujet du poème réside dans le dévoilement autorégulé de son sens et dans la découverte de sa spécificité : « un prototype qui contient en soi un renversement du genre³⁸ ». Le texte illustre, là où précisément on ne l'attendait guère, la tendance intellectualiste (fondée sur « l'obligation de l'effort de l'esprit³⁹ ») de l'art poétique provençal.

Aux antipodes de la « naïveté » (feinte !) qu'appréciait Jeanroy (1934, 2, 297), l'Anonyme tend à faire entrer son aube, autant que possible, dans l'orbite thématique, stylistique et intertextuelle de la chanson courtoise⁴⁰. Il donne avec *En un vergier* un texte d'une littérarité et d'une métalittérarité exemplaires. On peut lui décerner sans risque d'erreur le titre de grand auteur, tant il domine avec aisance les codes du genre et du *trobar*, et sait souverainement faire de la poésie un jeu sur elle-même⁴¹. Il serait étonnant qu'*En un vergier* soit son seul coup de maître.

Jean-Pierre CHAMBON
Université de Paris-Sorbonne

36. Voir à ce sujet Gouiran (2016, 157, 159, 161) et Zufferey (2010, 271-273). L'animation qui caractérise les strophes centrales (III et IV) et s'oppose au statisme des strophes I et II, et V et VI, renforce en outre le caractère concentrique de la construction.

37. Parmi ces détails, consignons la valeur adversative de *E* en tête du vers VI, 3 (sur cet effet de sens contextuel, voir Ménard 1974, 697-698).

38. Nous devons cette formule à Giulia Maiorana.

39. Valéry, cité par Molino/Gardes-Tamine (1987-1988, 155), qui citent aussi Raimbaut d'Orange : *Aisso-m digatz, / Si tan prezatz / So que es a toz comunal, / Car adonc tut seran egual*.

40. Il n'en va pas de même au plan métrique (voir Billy 2009, 187).

41. Cf., *mutatis mutandis*, l'aube d'Uc de la Bacalaria, qui « en faisant de la nuit le temps de l'absence qui rend l'aube désirable, [...] romp[t] [...] d'avec l'alba de séparation » (Billy 2009, 197) ; cf. aussi les aubes religieuses de Bernart de Venzac (?), Guilhem d'Autpol, Cerveri et de Peire Espanhol, qui « reposent sur un détournement du genre traditionnel de l'alba » (Billy 2009, 187) ; ou encore l'aube tardive d'un auteur catalan, *Eras diray ço que-us dey dir* (Chaguinian 2008, 217-232), qui est clairement une parodie d'aube.

Références bibliographiques

- ALF = GILLIÉRON, Jules et EDMONT, Edmond, 1902-1910. *Atlas linguistique de la France*, 10 vol., Paris, Champion.
- ALLOc = RAVIER, Xavier, 1978-1993. *Atlas linguistique et ethnographique du Languedoc occidental*, 4 vol., Paris, CNRS.
- ALLOr = BOISGONTIER, Jacques, 1981-1986. *Atlas linguistique et ethnographique du Languedoc oriental*, 3 vol., Paris, CNRS.
- APPEL, Carl, 1902. *Provençalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, 2^e éd., Leipzig, Reiland.
- BARTSCH, Karl, 1904. *Chrestomathie provençale (x^e-xv^e siècles)*, 6^e éd. entièrement refondue par Eduard Koschwitz, Marburg, Elwert (réimpression Genève/Marseille, Slatkine Reprints/Laffitte Reprints).
- BEC, Pierre, 1977-1978. *La Lyrique française au Moyen Âge (xii^e-xiii^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, 2 vol., Paris, Picard.
- BEC, Pierre, 1979. *Anthologie des troubadours*, Paris, Union générale d'édition.
- BILLY, Dominique, 2009. « Les mutations de l'alba dans la poésie des troubadours », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 18, 181-200.
- BOUTIÈRE, Jean, 1964. « Les 3^e personnes du singulier en *a* des parfaits de 1^{re} conjugaison dans les "biographies" des troubadours », *Revue de linguistique romane* 28, 1-11 = *Actes et mémoires du III^e Congrès international de langue et littérature d'oc (Bordeaux, 3-8 septembre 1961)*, 2 vol., Bordeaux, université de Bordeaux, I, 1-11.
- CHAGUINIAN, Christophe, 2007. « L'alba dans le système des genres troubadouresques. Réflexions sur le rapport des troubadours à la production non troubadouresque », *Cahiers de civilisation médiévale* 50, 131-147.
- CHAGUINIAN, Christophe et HAINES, John, 2008. *Les Albas occitanes*, Paris, Champion, 2008.
- COM2 = RICKETTS, Peter T. et REED, Alan (dir.), 2004. *Concordance de l'occitan médiéval. COM2. Les troubadours. Les textes narratifs en vers*, Turnhout, Brepols.

- CROPP, Glynnis M., 1975. *Le Vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz.
- DE CONCA, Massimiliano, 2003. « Le *albas sens titol* del ms. C (BnF f. fr. 856) », www.arnaut.it/arnaut_albas_mds.pdf, 3-4 (consulté sur le site Rialto <http://www.rialto.unina.it>).
- D'HEUR, Jean-Marie, 1972. « Le motif du vent venu du pays de l'être aimé, l'invocation au vent, l'invocation aux vagues. Recherches sur une tradition de la lyrique romane des XII^e-XIII^e ss. (litt. d'oc, d'oïl, et gal.-port.) », *Zeitschrift für romanische Philologie* 88, 69-104.
- DRONKE, Peter, 1996. *The Medieval Lyric*, 3^e éd., Londres, Cambridge, D. S. Brewer.
- FEW = WARTBURG, Walther von, 1922-2002. *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine darstellung des galloromanischen sprachschatzes*, 25 vol., Leipzig/Bonn/Bâle, Schroeder/Klopp/Teubner/Helbing & Lichtenhahn/Zbinden.
- FREUD, Sigmund, 1925 [1971]. *Le Rêve et son interprétation*, trad. fr., Paris, Gallimard.
- GAMBINO, Francesca, 2000. « L'anonymat dans la tradition manuscrite de la lyrique troubadouresque », *Cahiers de civilisation médiévale* 43, 33-90.
- GÉRARD-ZAI, Marie-Claire, 2010. Compte rendu de Chaguinian 2008, *Romania* 128, 544-546.
- GOUIRAN, Gérard, 2005. *Et ades sera l'alba. Angoisse de l'aube. Recueil des chansons d'aube des troubadours*, Montpellier, PULM, université Paul-Valéry.
- GOUIRAN, Gérard, 2016 [2006]. « Solitude de l'alba », *Études sur la littérature occitane du Moyen Âge*, textes réunis et présentés par Gilda Caiti-Russo, Limoges, Lambert-Lucas, 155-163.
- JEANROY, Alfred, 1934. *La Poésie lyrique des troubadours. I-II*, 2 vol., Paris/Toulouse (réimpression en un vol. , Genève, Slatkine Reprints).
- JEANROY, Alfred et BOELCKE, J. 1974. *Anthologie des troubadours. XII^{me}-XIII^{me} siècles*, édition refondue. Textes, notes, traductions par J. Boelcke, Paris, Nizet.
- JENSEN, Frede, 1994. *Syntaxe de l'ancien occitan*, Tübingen, Niemeyer.

- LORENZO GRADÍN, Pilar, 1990. *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela [non consulté].
- Lv = LEVY, Emil, 1894-1924. *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 vol., Leipzig, Reisland.
- MÉNARD, Philippe, 1974. « E initial de phrase en ancien occitan », De Caluwé, Jacques, D'Heur, Jean-Marie et Dumas, René (éd.), *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing*, 2 vol., Liège, Association des romanistes de l'Université de Liège, II, 691-707.
- MOLINO, Jean et GARDES-TAMINE, Joëlle, 1987-1988. *Introduction à l'analyse de la poésie*, 2^e éd., 2 vol., Paris, Presses universitaires de France.
- MONFRIN, Jacques, 1955. « Notes sur le chansonnier provençal C (Bibliothèque nationale, ms. fr. 856) », *Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel*, 2 vol., Paris, Société de l'École des chartes, II, 292-312.
- NELLI, René et LAVAUD, René, 1966. *Les Troubadours, II : Le trésor poétique de l'Occitanie*, Bruges, Desclée de Brouwer.
- NISSILLE, Christel, 2006. « BASIARE » (version provisoire sur le site internet du FEW, Nancy, ATILF).
- PC = PILLET, Alfred et CARSTENS, Henry, 1933. *Bibliographie der Troubadours*, Halle (Saale), Niemeyer.
- PORTEAU, Paul, 1943. *Quatre Chartes de coutumes des bas-pays d'Auvergne*, Gap, Louis Jean.
- RIEGER, Dietmar, 2016 [2014]. « Naissance, fonction et déclin d'un genre poétique exceptionnel. L'aube des troubadours », « *Esclarzir paraul'escura* ». *Regards sur la diversité des lettres médiévales*, Paris, Classiques Garnier.
- RIFFATERRE, Michael, 1979. *La Production du texte*, Paris, Le Seuil.
- RIQUER, Martín DE, 1975. *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vol., Barcelone, Editorial Planeta.
- Rn = RAYNOUARD, François-Just, 1844. *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 vol., Paris, Silvestre.
- RONJAT, Jules, 1930-1941. *Grammaire istorique des parlers provençaux modernes*, 4 vol., Montpellier, Société des langues romanes.

- STENGEL, E., 1885. « Der Entwicklungsgang der provenzalischen Alba », *Zeitschrift für romanische Philologie* 9, 407-412.
- VATTERONI, Sergio, 1986. *Le poesie del trovatore Johan Esteve*, Pise, Pacini.
- ZUFFEREY, François, 1987. *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz.
- ZUFFEREY, François, 1994. « Un aspect méconnu de la métaphonie en ancien provençal », Cerquiglini-Toulet, Jacqueline et Collet, Olivier (éd.), *Mélanges de philologie et de littérature médiévales offerts à Michel Burger*, 51-65.
- ZUFFEREY, François, 2005. « Paradigmes perdus et biographies des troubadours », *Revue de linguistique romane* 69, 369-403.
- ZUFFEREY, François, 2010. « L'aube de Cadenet à la lumière de Giraut de Borneil », *Cultura Neolatina* 70, 221-276.